

sefina y el Ladrón", el resultado es una obra perfecta en su género.

Lamentablemente "Glub-Glob", comedia musical en dos actos de Mirta Rosler, se aparta bastante de estos requisitos. El conflicto se establece entre un nostálgico mundo de antigüedades, representado por una tienda dedicada a la venta de las mismas, y el mundo moderno de la civilización y la técnica simbolizado, a su vez, por un negocio de artefactos eléctricos. Si a esto se agrega la identificación del mundo de las antigüedades con la magia todopoderosa y el bien, y el de la moderna civilización con la realidad y el mal, nos encontramos con un tema que, además de ser muy discutible, es inapropiado para las posibilidades de comprensión y gustos de un niño. Además la moraleja final ("la inocencia de un niño puede salvar al mundo") resulta no sólo anacrónica y pueril, sino además injertada artificialmente en la obra. El sentido del humor, bastante eficaz en el primer acto, decae mucho en el segundo.

No obstante Allende ha explotado como siempre al máximo las posibilidades de la obra, y el espectáculo ofrecido a pesar de los elementos negativos del li-

bro, tiene verdadera calidad en cuanto a la puesta en escena y dirección del mismo. Un factor muy positivo son las canciones con letra de Jorge Audiffred y música de Víctor Proncet, muy simpáticas y pegadizas y que agilizaron el desarrollo de la anécdota dándole un carácter mucho más ameno. Otro tanto puede decirse de la acertada coreografía de Norman Briski. Es notable la coordinación total del espectáculo, los desplazamientos de los actores, la intercalación de canciones y danzas, la actuación pareja del elenco en un tono muy armónico y la creación de dos y tres centros simultáneos de acción; todo eso logra integrarse en un ritmo constante y sin disonancias.

La escenografía de Delia Cugat es moderna, funcional, sugerente en la delicadeza de sus líneas, y el vesturio, también diseñado por ella, original, plástico, polícromo. Ambos constituyen una fiesta de colores y formas.

En resumen, a pesar de las anotadas deficiencias del libro, los niños que vean "Glub-Glob" gozarán de un espectáculo musical colorido y dinámico, capaz de concitar, precisamente por estas características, su interés y atención. ♦

arte

carlos alonso en rioboo

● HORACIO J. SAFONS

EN la Galería Rioboo, Florida 948, Carlos Alonso expone más de cuarenta obras en blanco y negro, en las cuales reitera una voluntad de producción por la producción misma, falta de disciplina de taller y espíritu selectivo, pretensión y superficialidad.

Ya en julio de 1962 ("Estudios" número 535), al comentar las pinturas que ex-

ponía este dibujante, dijimos que: "La habilidad para manejar algunos elementos plásticos, innata o adquirida luego de mucho ejercicio, no basta, sin lugar a dudas, para justificar una exposición, mucho menos para darle patente de obra plástica".

No ha alcanzado a transcurrir un año de esa exposición y Alonso llena nueva-

mente la sala de Rioboo con un muestrario de habilidades que ya bordean la repostería de Mónaco y Mariette Lydis. La cuestión es grave si tenemos en cuenta que Alonso tiene méritos reales, próximos a esfumarse, porque la crítica especializada, en su invariable línea de comentarios poéticos, sigue suministrándole opio con ignorante benevolencia.

Tratemos de analizar los trabajos expuestos, lo más clara y brevemente posible, atendiendo a las limitaciones del espacio, con la aclaración que nuestro comentario no lo consideramos en modo alguno exhaustivo.

El material elegido es la tinta negra y el carbón; ello implica, en principio, que el factor esencial de la estructura plástica de estas obras tendrá que ser tonal, la imagen se dará por contraste de valor. Significa también que la línea, a medida que la utilice como factor formal: figura, sea ésta "El Pintor Duarte", "La Mujer a punto de llorar" o "La Niña con un Gato", no podrá perder, o mejor, no podrá dejar de expresar un valor tonal propio, dado y dosificado en su transcurrir por el espacio, mediante el grosor y la intensidad, valor tonal propio que jugará la relación plástica con el campo, es decir, con el ámbito real de toda la composición.

Sin embargo, Alonso no responde a las exigencias del material; es más, no se da cuenta de ellas y nos coloca, porque evidentemente es más cómodo, una anécdota inmediata, por simple figuración, en donde la línea vuela en hábiles arabescos y direcciones que no alcanzan a superar su condición de actos reflejos del movimiento, de mecanicismos ilegítimos de la mano; ilegítimos porque desconocen el planteo plástico para medrar en un movimiento arbitrario. Es decir, la línea no está respondiendo a las leyes de un contraste por valor, de una estructura primordialmente tonal; sirve simplemente a un ojo, a un gato, a una mano y, por ello, no supera un naturalismo vulgar que se manifiesta en las fi-

guras, abandonadas en el espacio, en los pozos de tinta que anulan en grandes zonas la profundidad, en volúmenes que no se mantienen en el campo de la obra, etc.

El contraste por valor, implica también que la profundidad se dará preferentemente por transparencia, habrá un espacio abierto y ello debe ser mantenido no sólo por la elemental exigencia de armonía, sino también porque está claro que, para romper un esquema o transformarlo, hay que crear inmediatamente su sustituto. Como Alonso rompe el esquema, por desconocimiento, no consigue estructurar la armonía con los pozos de tinta que anulan grandes zonas de profundidad y establecen una planimetría absurda.

Ahora bien, se agrega a esto, siempre inconscientemente, la utilización de un contraste de factores formales, mediante profuso uso de figuras cerradas y abiertas o línea y figura y, claro, como no ha advertido, y por ende no ha respetado, la dinámica del contraste por valor, tampoco puede advertir ni respetar una relación entre ambos contrastes, que en este aspecto tendría que darse por un mismo sentido de simplicidad y riqueza, propio del contraste por valor, dominante de la estructura. Ello conduce a que entre ambos: contraste por valor y contraste por valor formal y la imagen, no exista una mínima pregnancia y una mínima multiplicidad.

Todo esto trae aparejado, a su vez, que las deformaciones de las figuras de Alonso no se justifiquen, hayan dejado de tener finalidad expresiva para convertirse en otro recurso. Los ojos dirigidos al nacimiento de la nariz y las caras infladas (como si fueran paciente en el consultorio del odontólogo), sean de gatos o de personas, expresan la evidencia de una repetición por falta de análisis, estudio y síntesis. Claro que en primera instancia se nos podrá argüir: ¿y Modigliani? Sí. Modigliani dibuja labios fi-

nos, cuellos alargados u ojitos de almendra, pero ellos toman contenido y expresión con una línea dinámica (no contorsionista) rigurosamente controlada y depurada, que no se subordina a la anécdota sino la integra, superándose ambas. Por eso no se nos ocurre decir y no podemos decir que Modigliani se repite en el sentido peyorativo del término, porque tampoco ha estereotipado figuras e inclusive, su modo tiende a la destrucción de la figura, lo que no preocupa a Alonso por decadencia o comodidad.

Omitamos analizar, porque excedería las páginas de nuestro comentario, otras limitaciones evidentes de las obras expuestas: por ejemplo la torpeza en conseguir trasladar una configuración de una situación a otra y expresemos, en síntesis, que Carlos Alonso no ha obtenido siquiera una relación simple entre cosas representadas, no pudiéndose, por

lo tanto, hablar de relación entre elementos visuales puros.

—Pero Safons, ¿cuáles son, entonces, los méritos reales que usted asigna a Alonso?

Un fermento de línea, espacio, volumen y expresión, que debe y tiene que aflorar mediante un cambio de actitud. Alonso debe hacer un autoanálisis de su obra con intención de madurez y con sentido de vocación. Debe despreocuparse de hacer todos los años una muestra monstruo que sólo le significa antecedentes, de tanto valor como las condecoraciones diplomáticas. Becas, viajes, delegaciones, amigos complacientes, críticos preocupados de su propio prestigio no deben interesarle. Debe ir hacia su obra, ganarla con humildad, en conocimiento y participación. Será la base de una conquista real, que nosotros aplaudiremos sin reticencias. ♦

música

el misterio de la atlántida

● CARLOS PEMBERTON

Los últimos años de su vida los dedicó Manuel de Falla a la composición de "La Atlántida", obra que a su muerte quedó trunca. ¿Cómo sería esa partitura final que tantos años le llevó al maestro? Ese fue uno de los misterios más intrigantes para los músicos en estos últimos tiempos. ¿Cuál sería el idioma utilizado por el compositor? ¿Tal vez el ascético de su "Concierto para clave", el arcaico del "Retablo de Maese Pedro", o uno más suntuoso como el del "Amor brujo"? Se sabía que la obra había quedado como un rompecabezas, con fragmentos orquestados hasta en seis versiones diferentes o distintas melodías para un mismo trozo. Existían partes en las que estaba indicada la melodía, pero

sin el texto; otras llevaban marcado el carácter que habría de dar a un determinado pasaje, pero carentes de música; en fin, quedaban manuscritos a los que había que unificar, seleccionar y terminar. Esta fue la labor de Ernesto Halffter, compositor español, sobre quien recayó la inmensa responsabilidad de terminar la obra más importante de Falla. Hasta qué punto "La Atlántida" es de Falla y de Halffter, se ignora por el momento y sólo se podrá saber el día en que se publiquen los originales y se comparen con la partitura final.

La obra, inspirada en un largo poema de Jacinto Verdaguer, ofrecía mil dificultades para su traslación a la escena. Falla seleccionó los fragmentos que más